

Microanalisi del velo

Verso una semiotica del drappeggio

MASSIMO LEONE

English Title: *Microanalysis of the Veil: Towards a Semiotics of Drapery.*

ABSTRACT: The article starts from the analysis of an image in contemporary mass visual culture — advertising a famous coffee brand — so as to suggest that the semiotics of *the* veil must develop as the semiotics of *a* veil. Understanding the meaning of this multifaceted cultural element requires grasping it not only as general device, but also as singular object. Semiotics, which is a science of systems and generalizations, must therefore empower its microanalysis with reference to other toolboxes. The article claims that Gaëtan Gatian de Clérambault's semiology of the veil offers a wealth of insights about the micro-significations of the veil. Such claim is applied to a case study: the micro-analysis, *à la manière de Clérambault*, of the “system of the veil” in Ettore Scola's movie *Una giornata particolare* [*A Special Day*] (1977).

Keywords: Veil; Semiotics; Micro-Analysis; Gatian de Clérambault; Ettore Scola.

1. Panni stesi al sole

Come altre marche di respiro internazionale, anche Lavazza affida da tempo a fotografi di prestigio, affiancati da agenzie pubblicitarie altrettanto rinomate, il compito di comporre il calendario fotografico dell'anno. Nel 2011, il fotografo statunitense Mark Seliger crea, da un progetto del pubblicitario italiano Armando Testa, il calendario *Falling in Love*, una serie di sei fotografie che pubblicizzano il brand Lavazza attraverso elaborate scene d'innamoramento, ognuna ambientata in un diverso paesaggio, sia storico-geografico che mitico, dell'immaginario italiano. La seconda fotografia della serie, intitolata “Washing Line”, poi riprodotta in gigantografie diffuse internazionalmente, rappresenta una coppia di amanti sullo sfondo di un cielo azzurro intenso



Figura 1. Mark Seliger, 2011, *Washing Line*, fotografia a colori per il calendario *Falling in Love*, Lavazza

(Fig. 1). I modelli, i venezuelani Monica Castillo ed Enrique Palacios, offrono alla scena corpi che da un lato rimandano alla fisionomia dell'Italia mediterranea, dall'altro ne coniugano i tratti con una classicità brunita ma statuaria. Incarna questo incontro fra sensualità popolare e idealizzazione classica anche il connubio fra la canottiera dell'uomo e il peplo della donna, accomunati dallo stesso candore. Candido è pure il sugello dell'abbraccio fra i due, l'immancabile tazzina marchiata Lavazza, le cui rotondità sono idealizzate in un altro rimando classico, lo strano capitello che ne riprende la forma nell'angolo in alto a destra della fotografia.

Dal ricco immaginario che circonda l'italianità, soprattutto nella sua ricezione americana, la fotografia pesca una figura stereotipica, ennesimo riferimento a una solarità popolare: i panni stesi sul terrazzo, lungo candidi fili che corrono attraverso tutta l'immagine. A ben guardare, anche qui si ritrova il motivo di una popolarità sensuale ma idealizzata: le semplici mollette di legno infatti non assicurano ai fili indumenti o tantomeno biancheria, bensì panni nel senso figurale del termine, candidi quadrangoli di cotone che un vento capriccioso distorce in una Gestalt composita e variegata di pieghe, ombre e

luci, in una configurazione la cui spontaneità pare quasi assumere la naturalezza delle nuvole. Questi panni rimano per consistenza materiale e luminosità con la canottiera dell'uomo: entrambi di cotone, ed entrambi opachi, compongono un chiasmo visivo con un'altra rima plastica, quella che si delinea, trasversalmente, fra il peplo della donna e uno scampolo di tessuto che, steso al sole come i panni, se ne discosta per più tratti: etereo e trasparente come il peplo, esso non pende da una molletta agganciata a un filo, bensì dall'elemento architettonico che riprende e idealizza la tazzina, ovvero il capitello sulla cornice. Mosso dal vento nella stessa direzione dei panni, questo scampolo si avvita sinuoso attorno alla testa dell'uomo, velandogliela, e demarcando un'ulteriore opposizione fra il capo della donna, visibile nella sua acconciatura anni Sessanta, e quello dell'uomo, di cui si intravede il regolare profilo romano.

L'intento sinestetico della fotografia è evidente, quasi banale, suggerito dall'implicita eco visiva fra velo e vapore: il gusto del caffè Lavazza è destinato ad avvolgere chi lo beve in un vortice quasi ipnotico, cui accenna del resto anche la rappresentazione ortogonale di una tazzina al bordo dell'immagine. Meno scontata è invece la qualificazione estetica di questo avvolgimento: qual è la nota semantica del chiasmo delineato dai tessuti della messa in scena, in cui al biancore opaco del cotone, quello della canottiera maschile e dei panni stesi ad asciugare, fa da contraltare il luore diafano della seta, quella del peplo femminile e del drappo/vapore che avvolge il capo dell'uomo? Se si volesse riassumere in una sola frase il suggerimento di questo chiasmo, di per sé stesso figura retorica dell'abbraccio tra diversi, si potrebbe dire che, nell'esperienza estetica propiziata dal caffè Lavazza, il gusto e l'aroma della bevanda avvolgono il consumatore in un immaginario complesso, quasi ossimorico, in cui l'italianità si esprime nel contrasto e nel connubio fra una sensualità solatia e popolare e un'eleganza classica e raffinata, un abbraccio fra opposti che la fotografia sembra ambientare nella storicità dell'Italia degli anni '50-'60, ma anche nella stereotipica suddivisione di genere fra l'eleganza femminile e la forza maschile, l'una destinata ad avvolgere la seconda come Venere con Marte al primo sorso di caffè.

Questa strategia di presentazione valoriale ed estetica della marca ha di certo più senso nel contesto internazionale, ove Lavazza si propone come emblema di *savoir vivre* all'italiana, che in quello na-

zionale. Qui però interessa non la strategia commerciale ma quella semiotica. Questa foto, tratta dalla cultura visiva popolare dell'Italia contemporanea, è esempio evidente di come il velo non sia semplicemente un indumento, bensì un dispositivo visivo il cui funzionamento retorico sarebbe troppo riduttivo confinare alla dicotomia scopica visibilità/invisibilità, a quella pragmatica ostentazione/occultamento, o persino a quella figurale velamento/disvelamento. Il senso del velo in quanto particolare Gestalt visiva nasce invece da una complessa co-occorrenza di elementi in cui non importano solo l'oggetto velato o disvelato e il soggetto velante o disvelante, bensì la materialità e la plasticità del dispositivo, caratteristiche spesso trascurate da chi lo reifica in semplice indumento. Il velo è infatti innanzitutto una materialità tessile che induce, prima ancora di solidificarsi in regimi scopici o pragmatiche ottiche, una particolare matrice di movimento e una complementare potenzialità di luce. Comprendere il velo significa dunque analizzare come la sua materialità tessile divenga discorso di movimento e di luce in un contesto visivo, e in particolar modo nella dialettica fra una soggettività e un'oggettività, ove un'agentività usa questa materialità, questa luce, e questo movimento per disegnare attorno a un oggetto un'orografia elaboratissima di inviti e proibizioni, legittimità e interdizioni dello sguardo.

2. Per una semiotica del velo

Elaborare una semiotica *del velo* richiede allora innanzitutto lo sviluppo della semiotica *di un velo*, in cui si prendano in considerazione i tratti più idiosincratici della sua disposizione visiva. Da questo punto di vista, il velo è allora forse solo l'esempio più lampante di come la semiotica debba svilupparsi e arricchirsi, senza abbandonare un'euristica per strutture ma senza neppure banalizzarla in schematismi, bensì prestando un'attenzione quasi maniacale ai dettagli, alle peculiarità con cui il senso si manifesta. Alla frase "che significa il velo?" bisognerebbe dunque rispondere con la stessa strategia di chi sa fare acquisti per negozi d'abbigliamento; guardare l'etichetta, per così dire, capire di che velo si tratta, di quale tessuto, di quale particolare configurazione di materia, tessitura, e dunque movimento e luce.

Prediligere una semiotica non superficiale ma della superficie, attenta al senso del dettaglio, e al dettaglio del senso, è divenuto in una certa misura, nel corso degli anni, il marchio di fabbrica della scuola torinese, eppure bisogna ammettere che la semiotica non è molto equipaggiata per assumere questo genere di sguardo. Mentre la storia dell'arte ha da tempo sdoganato e incamerato le meticolosità visive della connoisseurship, trasformandole in strumento di osservazione e studio, la semiotica deve ancora costruirsi la sua gamma di ceselli morrelliani. A questo proposito, le opere di Gaëtan Gatian de Clérambault¹ (di qui in poi, Clérambault), sono estremamente rilevanti. Negli scatti fotografici e negli scritti dello psichiatra francese si intuisce infatti la possibilità di sviluppare una semiologia delle singolarità, o perlomeno una semiologia dalla grana fine, un ritorno a una certa sensibilità barthesiana se si vuole, ma pur sempre arricchita dal portato della semiotica generativa.

3. Il metodo Clérambault

Il *corpus* fondamentale per lo sviluppo di questa minuziosa semiotica dei veli è costituito, in particolare, dalle centinaia di fotografie che Clérambault scattò in Marocco durante due soggiorni di convalescenza, il primo nel 1915, a séguito di una prima ferita di guerra, il secondo tra il 1917 e il 1920, per i postumi di una seconda ferita (Gatian de Clérambault 1990) (Figg. 2–8). Realizzate con la tecnica della piastra di vetro e stampate su fogli cartonati, le fotografie sono state conservate in una scatola anonima negli archivi del Musée de l'homme fino al 1981, quando furono “scoperte” e attribuite al grande psichiatra. Dopo un'urgente operazione di restauro, una sessantina di queste fotografie sono state poi esibite nell'ambito di un'apposita mostra al Beaubourg durante la primavera del 1990, col titolo *Gaëtan Gatian de Clérambault, psychiatre et photographe* (*ibidem*).

Si tratta fondamentalmente di fotografie di veli. E tuttavia, come si cercherà di dimostrare, l'intento di Clérambault è di decostruire lo stereotipo del velo per restituirne invece le singolarità, elaborare per mezzo della fotografia una semiologia del velo che renda giusti-

1. Bourges, 2 luglio 1872 – Malakoff, 17 novembre 1934.

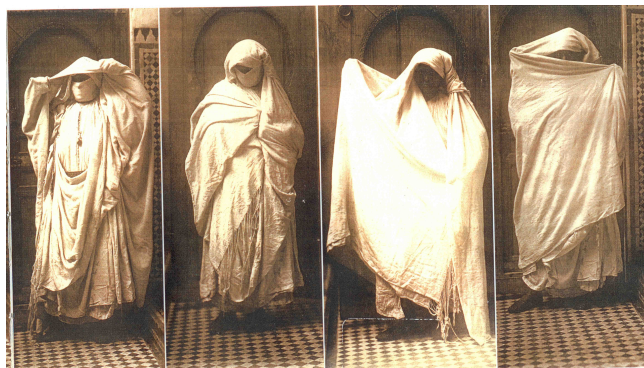


Figura 2. Gaëtan Gatian de Clérambault, *foto di veli marocchini*, 1917 e 1920

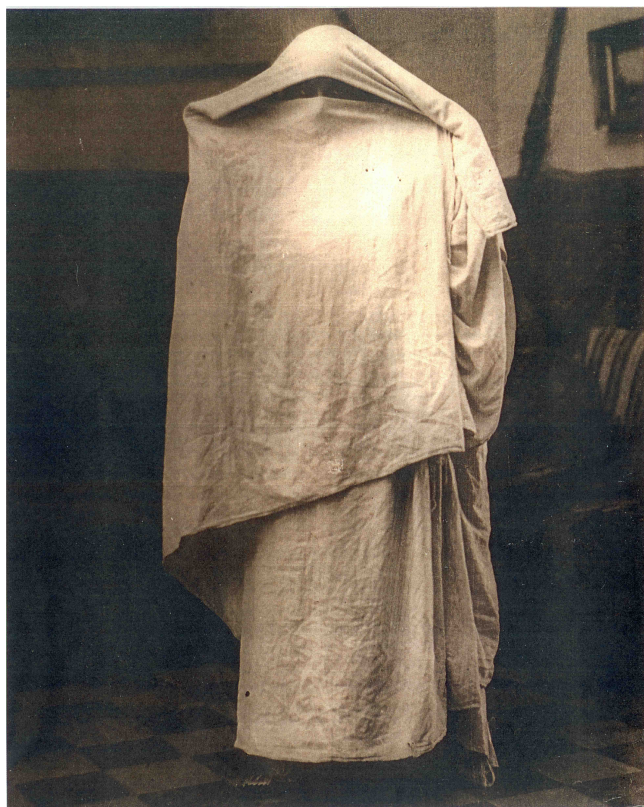


Figura 3. Gaëtan Gatian de Clérambault, *foto di veli marocchini*, 1917 e 1920



Figura 4. Gaëtan Gatian de Clérambault, *foto di veli marocchini*, 1917 e 1920

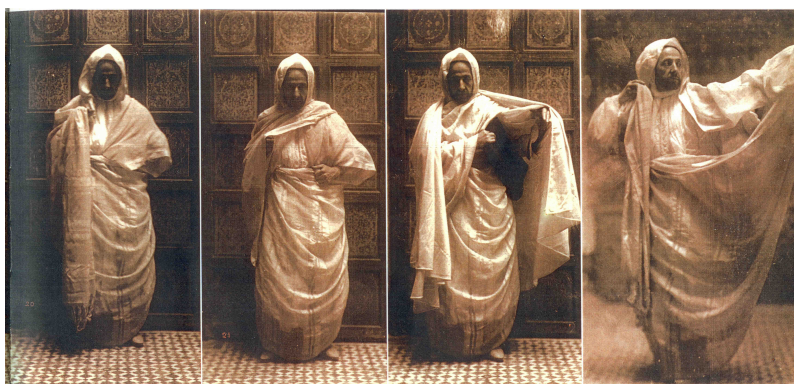


Figura 5. Gaëtan Gatian de Clérambault, *foto di veli marocchini*, 1917 e 1920



Figura 6. Gaëtan Gatian de Clérambault, *foto di veli marocchini*, 1917 e 1920



Figura 7. Gaëtan Gatian de Clérambault, *foto di veli marocchini*, 1917 e 1920



Figura 8. Gaëtan Gatian de Clérambault, *foto di veli marocchini*, 1917 e 1920

zia dell'enorme varietà e complessità di rappresentazioni visive del velamento, del drappo, della piega. Clérambault infatti intuisce, e suggerisce al semiologo contemporaneo, che una piega non è mai un concetto, alla Deleuze, ma una singolarità, e che di conseguenza ogni velamento deve essere compreso nell'individualità della sua conformazione. La semiologia del velo in Clérambault diviene dunque esempio di un'attitudine antropologica più generale, quella che cerca

di decifrare l'uomo, e il suo senso, non nella generalizzazione ma nell'attenzione al dettaglio.

Per comprendere appieno la rilevanza di queste fotografie ai fini di una semiotica del velo è opportuno collocarle in una complessa serie testuale che ruota intorno alla figura di Clérambault. Uno dei massimi esponenti della psichiatria clinica francese (Gatian de Clérambault 1987; Renard 1992; Moron et al. 1993), dal 1905 al 1934 Clérambault fu a capo della cosiddetta "Infermeria Speciale degli Alienati" [*Infirmierie Spéciale des Aliénés*], sita nel sottosuolo del Palazzo di Giustizia a Parigi. Per quasi trent'anni, il suo compito fu quello d'incontrare le centinaia di "sospettati d'alienazione" che la polizia parigina conduceva ogni notte nel suo ambulatorio, e di stilare rapidamente una diagnosi.

Ecco il primo elemento della serie testuale: le migliaia di schede diagnostiche che Clérambault redasse durante quasi tre decenni di attività (Gatian de Clérambault 1987). Egli vi dispiega ciò che all'epoca si definiva "il metodo semiologico in psichiatria", di cui Clérambault è considerato uno dei massimi esponenti². Un po' alla maniera di Sherlock Holmes, si trattava di osservare attentamente il paziente soprattutto nei dettagli più minuti e apparentemente insignificanti al fine di ricavarne (o di abdurne, come direbbe Peirce) una "cattura diagnostica", un'istantanea psichiatrica. Non è la validità clinica di questo metodo che interessa qui, ma il suo stretto legame con la nascita e lo sviluppo della fotografia. Le cartelle cliniche che Clérambault produceva con questo metodo sono spesso definite "fotografismi" (Edel 2002a, p.121). Eccone un esempio:

Del resto, la negligenza eccessiva della loro tenuta metteva in allerta la diffidenza. Esse erano vestite di abiti sordidi, un tempo neri, ma dove le zone pulite facevano da macchia, le cuciture erano aperte, a tratti strappate, rammendate con delle spille, e si chiudevano con spilloni da balia che prendevano il posto dei bottoni. L'una portava un cappello di feltro grigio, di forma ultra-semplice, ma di diametro eccessivo; le altre due piccoli cappelli

2. « [...] Il apparaît à un premier niveau de sa pratique clinique et de ses écrits comme l'un des derniers fleurons de cette psychiatrie classique, le représentant du "dernier âge d'or de la sémiologie" » « [Egli appare a un primo livello della sua pratica clinica e dei suoi scritti come l'una delle ultime gemme di questa psichiatria classica, il rappresentante "dell'ultima età dell'oro della semiologia"] » (GIRARD 1993, p. 16) « Ainsi pour découvrir les phénomènes initiaux psychiques et abstraits de l'automatisme mental il applique au discours des patients une démarche sémiologique dans laquelle il excelle et qu'il a expérimentée dans le champs de la sensorialité des délires toxiques où elle est restée inégalée à ce jour » (*ibidem*, p. 39).

di crespo, deformati, appiattiti, intrisi di polvere e mal posti su capelli in disordine. Le loro figure avevano un'espressione spossata e inquieta come se avessero fatto chilometri per sfuggire a un grave pericolo. Messe le une accanto alle altre, esse formavano uno strano trio.³

Il valore letterario delle ekfrasis di Clérambault è stato già messo in evidenza. Ciò che occorre sottolineare ulteriormente è che la sua semiotica psichiatrica si fonda su una nuova disciplina dello sguardo, la quale è strettamente legata alla diffusione della tecnica fotografica e delle sue rivelazioni sul senso: lo psichiatra fissa nella memoria visiva un istante della complessa Gestalt di segni con cui il paziente gli appare, e da questa ricava una serie d'indizi per la diagnosi. Con una metafora, si potrebbe dire che il disegno sta alla fisiognomica di Lombroso come la fotografia sta alla clinica semiologica di Clérambault. Allo psichiatra francese infatti non interessa l'antropometria perenne del paziente ma la configurazione plastica complessiva del suo aspetto contingente, la quale gli si rivela proprio attraverso il congelamento del corpo in movimento prodotto dallo sguardo fotografico.

Il fotografo diagnostico non si applica solo alla tenuta vestimentaria del paziente ma anche alle sue sensazioni, che Clérambault cattura con un'attenzione maniacale per il dettaglio plastico. Ecco per esempio un suo cavallo di battaglia, la descrizione dei sintomi dei cosiddetti "deliri tossici":

Si sono segnalati, come colori predominanti del cocainismo, il verde e il rosso, oltre che il nero brillante (soprattutto puntinato, o in cristalli neri). Nel nostro paziente ritroviamo il nero brillante ma soprattutto il nero opaco; il colore oro s'incontra abbondantemente (griglie dorate, ricami dorati, vulve d'oro, etc.) Nonostante l'oro, le immagini sono spesso, nel loro insieme, piuttosto pallide (la cocaina sembra produrre colorazioni più vive, più spighe, forse anche più rilievo). Spesso le immagini cocainiche forano i muri o li sopprimono, come le immagini alcoliche. Al contrario, le allucinazioni

3. « D'ailleurs, la négligence excessive de leur mise mettait la méfiance en éveil. Elles étaient vêtues de robes sordides, jadis noires, mais où les places propres faisaient taches, baillant aux coutures, déchirées par places, rajustées avec des épingles, et fermant au moyen d'épingles anglaises qui occupaient la place des boutons. L'une portait un chapeau de feutre gris, d'une forme ultra-simple, mais d'un diamètre excessif; les deux autres de petits chapeaux de crêpe, déformés, aplatis, pénétrés de poussière et tenant mal sur des cheveux en désordre. Leurs figures avaient une expression harassée et inquiète comme si elles venaient de faire des lieues pour échapper à un grand danger. Rangées côte à côte, elles formaient un trio étrange. » (GATIAN DE CLÉRAMBULT 1987 p. 8).

da cloro (almeno le più numerose e le più notevoli fra di esse) sono piatte; aderiscono così precisamente alla parete, che uno dei nostri pazienti cloralomani le ha definite « fatte da pittori decoratori che spariscono sempre », e si potrebbe designarle col nome d'immagini decorative. La loro forma è oggetto di trovate continue; esse non si succedono mai per serie omogenee; non hanno né l'esuberanza, né i sussulti, né il brulichio infinitesimo delle allucinazioni cocainiche: i loro movimenti intrinseci sono lenti; il formicolio e la vibrazione sono assenti, la loro sparizione è repentina.⁴

Di nuovo, ciò che importa non è il valore euristico di queste osservazioni, ma quello che esse testimoniano a proposito della storia del rapporto fra esseri umani e senso. Clérambault quasi si disinteressa del contenuto figurativo delle immagini tossiche. Ciò che suscita la sua attenzione sono i colori, le forme, le tessiture, la topologia di queste immagini, come se i dettagli plastici fossero in grado di rivelare verità più profonde sul paziente e sul suo malessere.

Qui è necessario introdurre il secondo elemento della serie testuale che ricompona la semiologia del velo di Clérambault. Non vi è ambito nel quale lo psichiatra francese abbia esercitato il suo sguardo fotografico sul livello plastico della psiche in modo più incisivo che nei suoi studi sui tessuti. Nel 1908 e nel 1910 Clérambault scrisse due saggi sulla "Passione erotica delle stoffe nella donna", dedicati ai casi di alcune donne arrestate per furto di stoffe e sospettate di cleptomania (Papetti 1980; Castoldi 1994; Reudenbach 2000; Gatian de Clérambault 2002). Invece di bollarli come casi di feticismo, termine allora già in voga e già abusato, egli intuisce, proprio attraverso l'analisi plastica

4. « On a signalé, comme couleurs prédominantes dans le cocaïnisme, le vert et le rouge, en outre le noir brillant (surtout en pointillé, cristaux noirs). Chez notre malade, nous retrouvons le noir brillant, mais surtout le noir mat, l'or se rencontre abondamment (grilles dorées, broderies dorées, vulves en or, etc.) Malgré l'or, les images sont souvent, dans leur ensemble, assez pâles, la cocaïne semble produire plus de colorations vives, plus d'arêtes, peut-être plus de relief aussi. Souvent les images cocaïniques trouvent les murs ou les suppriment, telles les images alcooliques. Au contraire, les hallucinations chloraliques (du moins les plus nombreuses et les plus remarquables d'entre elles) sont plates ; elles adhèrent si exactement au mur, qu'un de nos malade chloralomanes a pu les dire 'faites par des peintres décorateurs qui se sauvent toujours', et l'on pourrait les désigner sous le nom d'images décoratives. Leur forme est l'objet d'incessantes trouvailles ; elles ne se succèdent jamais par séries homogènes ; elles n'ont ni la flamboyance, ni les sursauts, ni le grouillement infinitésimal des hallucinations cocaïniques : leurs mouvements intrinsèques sont lents ; le fourmillement et la vibration sont absents, leur disparition est subite » (GATIAN DE CLÉRAMBAULT 1987, p. 163).

delle stoffe e soprattutto della loro “polisensorialità” — come la definirebbero i semiotici odierni — che i tessuti non sono soltanto oggetti ma anche soggetti (Schmidt–Linsenhoff 2000). Anticipando, come è stato sostenuto, certe riflessioni di Didier Anzieu (1996), Clérambault sostiene che la stoffa non è un partner passivo ma carezza a sua volta la pelle che vi si strofina; la stoffa fruscia, la stoffa stride; la stoffa riceve e rende la carezza, oppone alle manipolazioni che le sono imposte le resistenze del proprio carattere, la sua natura setosa o la sua rigidezza. Ciò che Clérambault ricerca nella descrizione minuziosa del carattere plastico e sensoriale delle stoffe si intuisce nel terzo elemento della serie testuale, gli appunti del corso di “Estetica e drappeggio” che egli impartì alla Scuola delle Belle Arti di Parigi dal 1924 al 1926. In essi si legge: « Ho condotto il mio sforzo non soltanto alla comprensione del drappeggio, ma alla resa esatta della piega »⁵.

Ebbene, l'elemento centrale della serie, le centinaia di fotografie che Clérambault scattò a due riprese in Marocco, devono essere interpretate alla luce di questa dichiarazione d'intenti. Evocare, come a volte si è fatto, il concetto di Orientalismo per spiegare l'origine e il senso di queste fotografie sarebbe riduttivo sino alla banalità. In realtà, collocate nella serie testuale appena costruita, queste fotografie si rivelano come portate da un progetto intellettuale raffinato: costruire un'antropologia visiva del rapporto fra gli esseri umani e ciò che Clérambault definiva il loro “involucro vestimentario” (Girard 1993, p. 22). La fotografia è insieme fonte e strumento di questo progetto. Ne è fonte perché è attraverso la dialettica fra lo sguardo umano e le nuove possibilità semiotiche di questa tecnica espressiva che Clérambault coglie, proprio come nei suoi fotografismi psichiatrici, il valore euristico dell'istantanea, la sua capacità di cristallizzare il corpo in movimento, di congelare il fluire apparentemente caotico del drappeggio, e dunque di concedere all'osservazione l'agio di interpretare non solo il livello figurativo degli enti, ma anche il loro livello plastico, la trama segreta della loro natura più intima.

D'altra parte, la fotografia è anche strumento di questo progetto perché, a differenza del disegno, non restituisce una versione idealizzata delle pieghe dell'essere ma le sorprende nel loro dispiegarsi.

5. « J'ai fait porter mon effort non seulement à la compréhension du Drapé, mais au rendu exact du pli »; citato in TISSERON 1993 p. 142.



Figura 9. Gaëtan Gatian de Clérambault, *foto di veli marocchini*, 1917 e 1920

Significative a questo proposito sono soprattutto quelle fotografie marocchine di Clérambault ove, eliminata ogni influenza della posa, i veli divengono soggetti quasi autonomi della scena fotografica, quasi pazienti dell'analisi foto-psichiatrica (Fig. 9).

Molti altri aspetti della vita e dell'opera di Clérambault andrebbero approfonditi, soprattutto in relazione alla fortuna del suo progetto semiologico. Jacques Lacan definiva Clérambault, di cui seguì i seminari clinici, "il mio unico maestro"; l'analisi lacaniana del drappeggio nella Teresa in estasi del Bernini è debitrice delle fotografie marocchine del suo predecessore⁶; la stessa idea lacaniana di struttura, inoltre, è un portato della nuova attenzione che, attraverso la fotografia, Clérambault prestò al livello plastico dell'esistenza⁷. Bisognerebbe inoltre

6. « Une jouissance qui ne doit rien au génital, et dont les drapés de marbre turgescents soutenant le corps chaviré de la Sainte Thérèse du Bernin tentent de nous donner une idée »; « Un godimento che non deve nulla al genitale, e di cui i drappi di marmo turgescenti che sostengono il corpo capovolto della Santa Teresa del Bernini tentano di darci un'idea »] (TISSERON 1993 p. 143).

7. « Son automatisme mental avec son idéologie mécanistique de métaphore, bien critiquable assurément, nous paraît, dans ses prises du texte subjectif, plus proche de ce qui peut se construire d'une analyse structurale, qu'aucun effort clinique dans la psychiatrie française »; [« Il suo automatismo mentale con la sua ideologia meccanicista della metafora, certamente criticabile, ci sembra, nelle sue istantanee del testo soggettivo, più vicino a ciò che si può costruire da un'analisi strutturale, di qualsiasi sforzo clinico nella psichiatria francese »] (LACAN 1966 p. 65).

interpretare nello stesso contesto il metodo terapeutico di Clérambault, il quale suggeriva di curare i suoi pazienti attraverso la tessitura di stoffe, forse avendo intuito, in migliaia di istantanee diagnostiche, che tutta l'esistenza è in fondo tessuto, e che l'alienazione non è altro che fibra ribelle⁸. Lo stesso Clérambault poi, affetto da cataratta, descrisse la plasticità della sua visione annebbiata in un testo bellissimo, *Souvenirs d'un médecin opéré de la cataracte* (1992)⁹ e, quasi cieco, si suicidò di fronte a uno specchio, circondato da manichini velati (Castoldi 1994).

Questo saggio però si concluderà non con un'analisi delle fotografie di veli di Clérambault, bensì con un esempio di analisi di veli condotta alla Clérambault. Ciò che della sua opera interessa al semiologo non è infatti tanto l'oggetto in sé, quanto la proposta di metodo, o piuttosto di stile.

4. Un velo particolare

La fotografia Lavazza non potrebbe innescare il suo riferimento all'immaginario dell'italianità se non avesse sullo sfondo tutta una congerie di immagini e discorsi accumulati, in cui i panni stesi al sole si stagliano quale elemento centrale. Forse non esplicitamente, ma certamente a livello di rimando implicito, la fotografia evoca una delle sequenze più celebri del cinema italiano, quella dei "panni stesi al sole" in *Una giornata particolare* di Ettore Scola (1977) (Fig. 10).

A conferma di quanto detto sinora, si applicherà adesso a questa sequenza una sorta di "metodo Clérambault", per dimostrare che

8. Si veda *Du tissage comme mode de travail pour les malades*, in GATIAN DE CLÉRAMBAULT 1987, p. 818.

9. « Dans une atmosphère uniforme comme de l'eau et totalement dépourvue d'ombre, des personnages fantomatiques ballonnés dans des enveloppes blanches, et la face en partie cachée, se meuvent en silence et lentement, comme dans un fluide alourdi, des sortes de scaphandriers derrière une vitre d'aquarium ; [...] les lampes et la rampe versent sur moi une lumière fondue mais intense ; dans aucune position du regard, je ne puis les fuir ; et je pense aux temps assyriens où l'on coupait à un prisonnier les paupières avant de l'attacher face au soleil ; [...] J'aperçois au-dessus de mon œil une ouverture circulaire libre, toute lumineuse, comme si j'étais au fond d'un puits dont on viendrait d'enlever le couvercle ; [...] complètement dans l'obscurité, je sens mes mains saisies par des mains délicates, celles d'une bonne sœur, qui, marchant à reculons — m'entraîne, un peu comme pour m'apprendre une danse » (GATIAN DE CLÉRAMBAULT 1992, *passim*).



Figura 10. Fotogramma da *Una giornata particolare*, di Ettore Scola (1977)

il velo vi gioca un ruolo semantico e narrativo molto complesso, afferrabile solo se lo si analizza nelle sue singolarità materiali. Risulterà ancora più evidente come, sebbene la fotografia Lavazza peschi per così dire nello stesso immaginario cui attinge la sequenza, la seconda si distacchi dalla prima per un discorso del velo che, molto più articolato, non si limita a riproporre un chiasmo stereotipato fra vigorosi panni maschili e sinuosi drappi femminili, ma decostruisce lo stereotipo per proporre una propria retorica del velo.

Il film da cui è tratta la sequenza è notissimo. Non occorre dunque riassumerne la trama se non in poche battute. Gabriele, colto annunciatore espulso dalla radio fascista per le sue tendenze omosessuali, e Antonietta, popolana moglie di un capetto fascista e madre di sei figli, si ritrovano da soli in un caseggiato svuotato dalla partecipazione di massa all'adunata per la visita di Adolf Hitler a Roma, il 6 maggio del 1938. L'uno cerca la compagnia dell'altra per motivi diversi: Gabriele per sfuggire almeno per qualche istante all'isolamento che lo sta spingendo al suicidio; Antonietta, per sottrarsi all'opprimente ménage in una diversione sognata coi tratti del romanzetto rosa. Nella costruzione narrativa, la sequenza dei panni stesi corrisponde a un'agnizione brusca: Antonietta capisce, o forse piuttosto accetta, che il suo sogno romantico non può compiersi con Gabriele, il quale le rivela prima teneramente, poi con rabbia di fronte alla reazione della donna, la propria omosessualità.

Tuttavia, a questo racconto di parole, fisionomie, e gesti, il film ne intreccia un altro che si compone, invece, di veli, e che connota

il primo qualificandone il senso. La sequenza è caratterizzata da un movimento dall'interno verso l'esterno: è l'unica in cui i due protagonisti interagiscono all'aria aperta, sebbene su un tetto che li pone topologicamente al di sopra delle meschinità del condominio sottostante, ben rappresentate dall'occhiuta portiera. Questo movimento di estroversione si incarna inoltre nell'attività stessa di stendere i panni al sole, fuori dalle mura domestiche. Ciò che è privato diventa, quantunque nelle particolari condizioni appena descritte, pubblico; ciò che è intimo, espresso. Ciò che è nascosto, rivelato. A ben osservare, poi, Gabriele e Antonietta non salgono sul tetto per stendere i panni, bensì per rimuovere dai fili quelli asciutti. È un'ulteriore figura della rivelazione: man mano che i due protagonisti si muovono lungo i fili, accompagnati dall'occhio della macchina da presa, e man mano che Antonietta raccoglie i panni asciutti, i due si scoprono nel segno della diversità, l'uomo ironico nei confronti delle virtù del fascismo, la donna ammalata dalla mitologia del duce.

A questo dialogo verbale di contrasto ideologico, tuttavia, fa da contraltare un discorso diverso, implicito, che si manifesta non a parole ma in una sorta di enunciazione tessile. Per coglierlo bisogna soffermarsi, alla Clérambault, sulle qualità specifiche di questi veli. All'inizio della carrellata Antonietta raccoglie tre lenzuola, le cui forme astratte ricordano quelle dei panni simbolici della fotografia Lavazza; poi però, con impeccabile sincronia con il dialogo verbale tra i due, il discorso del velo vira dall'astratto al concreto: nello stesso istante in cui rimprovera a Gabriele di aver ironizzato sul suo album di fotografie fasciste, Antonietta raccoglie un paio di mutandoni del marito. Quando poi Gabriele distacca per lei meccanicamente, lungo lo stesso filo, una canotta da donna con un vistoso buco, Antonietta altrettanto meccanicamente nega che l'indumento le appartenga, salvo poi raccoglierlo lei stessa quando Gabriele si sposta oltre.

La ricchezza di questa sequenza consiste proprio nel fatto che, mentre nel contesto narrativo della storia i due protagonisti compiono gesti e si dicono parole che ne costruiscono la relazione fedelmente allo stereotipo sociale che essi indossano, contemporaneamente un discorso fatto di tessuti si avvita attorno al primo, svestendoli di questi indumenti imposti dalla società man mano che i panni vengono raccolti sul terrazzo. Sono proprio quei mutandoni, in effetti, a rivelare che l'innamoramento di Antonietta per il duce le è stato inculcato



Figura 11. Fotogramma da *Una giornata particolare*, di Ettore Scola (1977)

dal marito, ed è proprio quella canottiera bucata a narrare, a dispetto del diniego automatico della donna, il racconto di una femminilità abusata, misera, occultata nella vergogna. I corpi dei protagonisti si muovono lungo i fili, e i panni stesi al sole non solo qualificano di volta in volta l'identità intima dei personaggi, ma obbligano lo sguardo della cinepresa a una cadenza di velamenti e rivelazioni, in un ritmo tessile che, costruito sapientemente, culminerà poi nell'inquadratura finale della sequenza, quando i due si ritrovano abbracciati in un tunnel ottico composto di veli (Fig. 11).

A complicare ulteriormente questo discorso del velo, si ha però l'impressione che esso tocchi il suo apice non nel disvelamento, che nel racconto corrisponde a un travisamento, bensì nella ri-velazione. In un passaggio fra i più celebri della storia del cinema, Gabriele si lancia su Antonietta da dietro un lenzuolo, avvolgendola, e impegnandola in un balletto allegro, i cui passi si muovono al ritmo di una canzoncina cantata dallo stesso Gabriele (Fig. 12). Ancora una volta, la forza semantica della scena deriva dal sovrapporsi perfetto del discorso della recitazione con quello tessile dei veli, il tutto armoniosamente orchestrato dalla regia cinematografica. Antonietta stava rimproverando a Gabriele di darle del lei, forma verbale proibita dal regime. E invece quando il balletto velato ha inizio l'uomo le grida scherzosamente che le darà del tu, proprio perché è in questo momento di occultamento che i due possono incontrarsi e ballare insieme. Il lenzuolo-velo in questo balletto non è dunque un dispositivo che nasconde, bensì uno che rivela, o meglio che consente ai protagonisti, un po' come nel



Figura 12. Fotogramma da *Una giornata particolare*, di Ettore Scola (1977)

carnevale, di occultare le proprie maschere sociali per ritrovarsi in un dialogo diretto, scherzoso, in cui un omosessuale e una casalinga si ritrovano a ballare insieme via dall'oppressione fascista.

Il senso dei veli così variegati di questa scena si delinea infatti non solo internamente alla sequenza, ma anche nel quadro del più ampio discorso tessile orchestrato dall'intero film. Un'isotopia del velo si dipana attraverso tutto il racconto, in un'articolazione minuziosa che non si può descrivere esaurientemente nell'arco di un breve saggio. Uno degli elementi che la compongono è però fondamentale per capire il senso della sequenza appena analizzata. Una giornata particolare si apre con un lungo frammento di cinegiornale che descrive l'arrivo di Adolf Hitler a Roma, cui segue però il racconto filmico, in uno dei piani-sequenza più complessi della storia del cinema italiano, di come i cosiddetti Palazzi Federici si preparano ai festeggiamenti.

Ebbene, uno dei gesti essenziali di questa preparazione è quello che consiste in un velamento simbolico del caseggiato, parte di un più ampio e sistematico velamento della città intera, a mezzo di due drappi molto particolari: la bandiera della Germania nazista e quella dell'Italia fascista. La macchina da presa si sofferma con troppa meticolosità sui gesti della portiera che appende e dispiega con cura i due drappi (Fig. 13), perché questo non sia un invito per lo spettatore a cogliere la rima cinetica con un gesto simmetrico e opposto, quello di Antonietta che rimuoverà i panni dal tetto del caseggiato (ove del resto compare, quasi fugace rimando visivo alla sequenza iniziale, uno scampolo di bandiera nazista) (Fig. 14). Il sistema semi-simbolico che



Figura 13. Fotogramma da *Una giornata particolare*, di Ettore Scola (1977)



Figura 14. Fotogramma da *Una giornata particolare*, di Ettore Scola (1977)

si indovina in questa opposizione è cristallino: mentre la portiera vela la facciata pubblica del condominio ammantandola con i simboli del fascismo e del nazismo, nella facciata privata dello stabile, quella dove i protagonisti si ritrovano da soli sotto il cielo di Roma, al velamento pubblico corrisponde un velamento privato, in cui i ruoli imposti dalla dittatura sono occultati per rivelare, invece, l'umanità sottostante, quella repressa dai fascismi.

Uno sguardo alla Clérambault su *Una giornata particolare* e sul suo straordinario racconto tessile conferma dunque che una semiologia delle singolarità, attenta alle pieghe minute della stoffa significativa, può cogliervi non solo le patologie della psiche individuale, ma anche quelle della psiche culturale, i sintomi di una società che si veste di indumenti violenti e reprime l'umanità in una mascherata grottesca.

Riferimenti bibliografici

- ANZIEU D. (1996), *Le Moi-peau*, Dunod, Parigi.
- CASTOLDI A. (1994), *Clérambault: stoffe e manichini*, Moretti e Vitali, Bergamo.
- EDEL Y. (2002a), “Postfazione” a Gatian de Clérambault, G. (2002) *Passion érotique des étoffes chez la femme* (1908–1910), Les Empêcheurs de penser en rond / Le Seuil, Parigi, 113–27.
- (2002b), “Prefazione” a Gatian de Clérambault, G. (2002) *Passion érotique des étoffes chez la femme* (1908–1910), Les Empêcheurs de penser en rond / Le Seuil, Parigi, 7–16.
- GATIAN de CLÉRAMBAULT, G. (1987), *Œuvres psychiatriques*, éd. Frénésie Parigi.
- (1990), *Gaëtan Gatian de Clérambault, psychiatre et photographe*, Laboratoires Delagrangé, Parigi.
- (1992), *Souvenirs d’un médecin opéré de la cataracte*. (Suivi de) *En photo profonde avec Clérambault*, Laboratoires Delagrangé, Le Plessis–Robinson.
- (2002), *Passion érotique des étoffes chez la femme* (1908–1910), Les Empêcheurs de penser en rond / Le Seuil, Parigi.
- GIRARD M. (1993), “Gaëtan Gatien de Clérambault: morceaux choisis pour un parcours historique”, in P. Moron et al. (a cura di), *Clérambault, maître de Lacan*, Les Empêcheurs de penser en rond, Parigi, 11–76.
- LACAN J. (1966), *Écrits*, Le Seuil, Parigi.
- MORON P. et al. (a cura di) (1993), *Clérambault, maître de Lacan*, Parigi, Les Empêcheurs de penser en rond.
- PAPETTI Y. et al. (a cura di) (1980), *La Passion des étoffes chez un neuropsychiatre : G.G. de Clérambault, 1872–1934*, Solin, Parigi.
- REUDENBACH B. (2000), “‘Ein Stück in Tüchern’: Rhetorik der Drapierung bei A. Warburg, M. Emmanuel, G. Clérambault”, in B. Reudenbach e A. Duden (a cura di), *Reliquiare als Heiligkeitsbeweis und Echtheitszeugnis*, Berlino, Akademie Verlag, 105–40.
- RENARD E. (1992), *Le Docteur Gaëtan Gatien de Clérambault, sa vie et son œuvre* (1942) Les Empêcheurs de penser en rond, Parigi.
- SCHMIDT–LINSENHOFF V. (2000), *Der Schleier als Fetisch: Bildbegriff und Weiblichkeit in der kolonialen und postkolonialen Fotografie*, “Fotogeschichte”, 20, 76: 25–38.

- SELLEM N. (1991), "Gatian de Clérambault : pour quelques photos de plus, (1909–1926)", mémoire pour l'obtention du C.E.S. de psychiatrie présenté par Nessim Marcel Sellem, Parigi: Université Paris Val-de-Marne (Paris XII), Faculté de médecine [de Créteil].
- SHERA P.A. (2009), *Selfish Passions and Artificial Desire: Rereading Clérambault's Study of 'Silk Erotomania'*, "Journal of the History of Sexuality", 18, 1: 158–79.
- TISSERON S. (1993), "Actualité de Clérambault: de la sensation à l'image et au mot", in P. Moron et al. (a cura di), *Clérambault, maître de Lacan*, Les Empêcheurs de penser en rond, Parigi.